KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

5. Jahrgang *Juli 1952* *Heft 7*

EINE SCHENKUNG VON DR. FRITZ THYSSEN AN DAS BONNER LANDESMUSEUM

(mit 7 Abbildungen)

Der im Februar 1951 in Argentinien im Alter von 77 Jahren verstorbene Großindustrielle und eifrige Kunstsammler Dr. h. c. Fritz Thyssen hat dem Bonner Landesmuseum kurz vor seinem Tode eine bedeutende Schenkung vermacht, die jetzt anläßlich der Wiedereröffnung der gesamten Galerieräume des Museums zur Ausstellung gelangt und damit der Öffentlichkeit bekannt gemacht wird. Es handelt sich um sechs Werke (drei Gemälde und drei Skulpturen), alle mit dem Rheinland zusammenhängend, was für die Auswahl der Schenkung entscheidend war. Fritz Thyssen, der auch in den Vorkriegsjahren zu den besonderen Förderern des Bonner Museums zählte, hat mit dieser Schenkung erneut seine Verbundenheit mit den großen kulturellen Aufgaben des Rheinlandes bezeugen wollen; außerdem ist sie gedacht als Ausdruck des Dankes an das Museum für die erfolgreiche Betreuung eines wesentlichen Teiles seiner Kunstsammlungen während der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Die Bedeutung der Schenkung rechtfertigt es, an dieser Stelle kurz auf die einzelnen Werke einzugehen.

Romanisches Bronzekreuz mit Kruzifixus (Abb. 1—2)

Das stattliche Kreuz von 40,8 cm Höhe und 30,7 cm Breite zeigt die Form der crux oblonga mit rechteckig verbreiterten Balkenenden und zum Quadrat erweitertem Schnittpunkt der Kreuzbalken. Der Vertikalbalken ist im unteren Teil gebrochen und derb geflickt durch Aufnieten eines modernen Bronzestreifens, der unten in einen Zapfen zum Aufstecken des Kreuzes endet. Die Vorderseite trägt die plastische Gestalt des Gekreuzigten (Höhe 22,5 cm, Spannweite der Arme 20,6 cm); die Augen sind im Tode geschlossen, die Wundmale durch dreigeteilte Blutsträhnen markiert. Über Christus erscheint in selbständig gegossenem und aufgenietetem Relief die Dextera Dei, auf den Enden des horizontalen Kreuzbalkens finden wir in gleicher

Technik die auf romanischen Altar- bzw. Vortragekreuzen selten auftretenden Bilder von Sonne und Mond. In starkem Relief ist auch das Matthäussymbol ausgeführt, das dem unteren Ende des Vertikalbalkens aufgeheftet ist. Die Rückseite zeigt auf der Kreuzmitte, wiederum in Relief, das nimbierte Lamm Gottes mit dem Kreuzstab, ihm zugeordnet auf den Balkenenden in Gravierung die vier Evangelistensymbole. Vorder- und Rückseite des Kreuzes sowie alle plastischen Teile sind mit starker Feuervergoldung versehen, die sich zum überwiegenden Teil erhalten hat und die Kostbarkeit der Arbeit unterstreicht.

Das Auftreten des Matthäussymbols auf beiden Seiten des Kreuzes beweist, daß dieses jetzt nicht mehr seine ursprüngliche Form zeigt. Andererseits sind alle plastischen Arbeiten des Kreuzes und auch die Gravierungen stilistisch durchaus einheitlich — obwohl der Kruzifixus für das Kreuz etwas zu groß erscheinen möchte —, die vorgenommene Änderung muß also ausgeführt sein, bevor das Kreuz die Werkstatt verließ. Die Erklärung erhalten wir durch die Feststellung, daß die Balkenenden der Rückseite mit den Gravierungen zum Teil nie vergoldet waren und durch alte, heute meist nicht benutzte Nietlöcher stark beschädigt sind. Daraus ergibt sich der Schluß, daß man die zunächst vorgenommene Ausführung der Evangelistensymbole in Gravierung als ungenügend (gegenüber dem plastischen Gotteslamm der Mitte) verwarf und durch Reliefs ersetzte, von denen sich nur das heute auf der Vorderseite angebrachte Matthäussymbol erhalten hat. Die Öffnungen in den Flügeln des Engels passen genau auf die Nietlöcher der Rückseite. Daß das Kreuz einmal schwer beschädigt wurde, beweist der gebrochene untere Balken. Vermutlich ging damals ein Teil des plastischen Schmuckes verloren; bei der wenig pietätvollen Wiederherstellung übernahm man, unter Vernachlässigung der Rückseite, das Matthäussymbol auf die Vorderseite, vielleicht an Stelle eines verloren gegangenen Reliefs des auferstehenden Adam.

Die Modellierung des Christuskörpers sowie der Reliefs ist kraftvoll und betont auf plastische Wirkung abgestellt, was sich namentlich im Lendentuch mit seinen starken Faltenwülsten ausspricht. Die Figuren sind gedrungen und wenig bewegt, die rechte Hüfte des Gekreuzigten ladet nur unmerklich aus. Der Künstler liebt den beherrschten Ausdruck, das Maßvolle, dabei zeigt er eine Vorliebe für schmückende Gewandsäume, die, wie alle Einzelheiten dieses über den Durchschnitt erheblich hinausragenden Werkes, mit großer Sorgfalt ausgeführt sind. Es ist der plastische Stil der Mitte des 12. Jahrhunderts und im besonderen seine rheinische Ausprägung, die uns hier entgegentritt. Beziehungen zur Maaskunst der ersten Jahrhunderthälfte sind unverkennbar, die stärkere Verhärtung der Formen spricht aber für die Mitte des Jahrhunderts und für Entstehung im Rheinland. Dazu paßt das, was sich über die Provenienz des Kreuzes feststellen ließ. Es befand sich bis etwa 1930 in der Sammlung des Barons von Liebig in Schloß Gondorf an der unteren Mosel. Die umfangreiche Sammlung Liebig wurde vor dem ersten Weltkrieg so gut wie ausschließlich in der dortigen Gegend zusammengebracht, so daß auch für das Kreuz eine Herkunft von der Mosel oder der südlichen Eifel wahrscheinlich gemacht ist.

Maria als Tempeljungfrau (Abb. 3)

Lindenholz, mit geringen Resten alter Fassung. Vollrund geschnitzt, jedoch im Kern von unten her bis ungefähr in Gürtelhöhe ausgehöhlt. Höhe 71 cm.

Die Dargestellte, eine ungewöhnlich schlanke, kräftig ausschwingende Gestalt, hält mit abgespreizten Ellenbogen die Hände vor der Brust gefaltet, den Blick auf den Beschauer gerichtet. Sie trägt keinen Mantel, sondern nur ein lang herabfallendes, an den Ärmeln eng anliegendes Gewand, dessen Saum sich am Boden staut. Von dem reich verzierten Gürtel hängt das Ende in dekorativer Betonung vorne bis zu den Knieen herab. Das Haar fällt in offenen Wellen über den Rücken, oberhalb der verdeckten Ohren von einem Reif oder Band zusammengehalten. — Es ist dies in allen Einzelzügen der ikonographische Typus der jugendlichen, mit dem Ährenkleid geschmückten Maria als Tempeljungfrau, wie er in zahlreichen Repliken und Abwandlungen nach einem verlorenen, seit dem 14. Jahrhundert im Mailänder Dom bezeugten Gnadenbild bekannt geworden ist. Allerdings fehlen unserer Plastik die augenfälligsten Merkmale dieses Andachtsbildes: die über das Gewand verstreuten Ähren und der vom Saum des Halsausschnittes ausgehende Kranz flammender Strahlen. Da sich indessen von der ursprünglichen Fassung des Gewandes fast nur der Kreidegrund erhalten hat, ist es sehr wohl denkbar, daß die Ähren und der Strahlenkranz ursprünglich vorhanden waren und mit der Fassung verloren gingen, abgesehen davon, daß es nicht ganz gesichert ist, ob dem Mailänder Marienbild die Ähren und der Strahlenkranz von Anfang an zugehörten, so wie sie auch gelegentlich im 15. Jahrhundert bei Mariendarstellungen fehlen, die sicher auf das Mailänder Vorbild zurückgehen. Irgend eine weibliche Heilige des gleichen Typus ist nicht bekannt, anderseits ist die Übereinstimmung mit dem aus den zahlreichen Wiederholungen klar zu erschließenden Urbild in Mailand so schlagend, daß wir unsere Plastik trotz des (heute) fehlenden Ähren- und Strahlenattributes den Darstellungen der Tempeljungfrau im Ährenkleid zurechnen dürfen.

Ihre stilistische Haltung erscheint so eindeutig, daß an einer Entstehung in der Mitte des 14. Jahrhunderts nicht zu zweifeln ist, auch wenn man sich als grundsätzlichen Einwand vor Augen hält, daß bei den abgeleiteten Wiederholungen eines Andachtsbildes wesentliche Züge von dem Vorbild übernommen werden. Mit dieser Datierung aber gewinnt die Figur besondere Bedeutung als älteste der bisher bekannten Repliken des Mailänder Bildtypus, die sonst erst nach 1400 einsetzen. Bezeichnenderweise ist die früheste Wiederholung eine Plastik, war doch auch das Mailänder Marienbild in seiner ältesten Form eine — „ex partibus Germaniae" gestiftete und von den Deutschen Mailands besonders verehrte — Silberstatue, die erst nach ihrer Zerstörung auf Grund eines Beschlusses vom Jahre 1465 durch ein Tafelgemälde und dann wiederum durch eine Marmorplastik ersetzt wurde. Auf die an diese Zusammenhänge sich knüpfenden weitschichtigen Fragen, die auch für das Mailänder Vorbild neue Gesichtspunkte ergeben, kann hier nicht eingegangen werden.

Für die Lokalisierung der Figur sind keine Anhaltspunkte durch eine gesicherte Provenienz gegeben. Wenn auch das Hauptverbreitungsgebiet der Maria im Ähren-

kleid in Süddeutschland und Österreich liegt, so hat dieses Andachtsbild doch auch bis in die Niederlande und nach Norddeutschland (und darüber hinaus bis nach England und nach Skandinavien) Verbreitung gefunden. Kölnisch, wie unsere Plastik angesprochen wurde, ist sie offensichtlich nicht, doch dürfte sie im rheinisch-westfälischen Raum beheimatet sein.

Stehende Maria (?), in einem Buche lesend (Abb. 4)

Lindenholz, vollrund geschnitzt. Bis auf die nur oberflächlich ausgearbeitete Rückseite ist die Figur gefaßt, doch handelt es sich hierbei in wesentlichen Teilen um eine sorgfältige Erneuerung aus dem vorigen Jahrhundert. Höhe 32,5 cm.

Die Zugehörigkeit der zierlichen Arbeit zu einer Gruppe teils kleinformatiger Kölner Plastiken aus der Zeit zwischen 1460 und 1480 ist eindeutig. Schwierigkeiten bereitet dagegen die ikonographische Deutung. Das einzige Attribut der jugendlichen, in einen weiten Mantel ganz eingehüllten Gestalt, deren Haar ohne Kopftuch, Krone oder Diadem in Locken herabfällt, ist das mit beiden Händen gehaltene aufgeschlagene Buch. Weibliche Heilige, denen neben ihrem eigentlichen Attribut ein Buch beigegeben ist, sind zahlreich. Meist wird das Buch von ihnen zwar nur beiläufig mit einer Hand gehalten, doch gibt es auch Beispiele dafür, daß die Heiligen (Katharina, Barbara, Agnes u. a.), wie im vorliegenden Falle, mit Hingabe in dem geöffneten Buch lesen. Immer aber läßt auch bei solchen Wiedergaben das seitlich oder zu Füßen der Heiligen angebrachte Attribut keinen Zweifel über die Dargestellte. Da unser Figürchen, wie die Rückseite deutlich macht, offenbar in einem kleinen Schrein aufgestellt war, wäre es denkbar, daß dieser ein isoliert geschnitztes oder auch nur gemaltes Attribut enthalten habe, das die Dargestellte als Heilige auswies.

Die Stille und Besinnlichkeit, die über die jugendlich anmutige Erscheinung ausgebreitet sind, lassen jedoch auch an eine andere Deutungsmöglichkeit denken: ist hier die jugendliche Maria dargestellt, wie sie sich durch das Studium der Gesetzesschriften und der messianischen Weissagungen auf ihre spätere hohe Bestimmung vorbereitet? In den apokryphen Berichten über das Jugendleben Mariens, die dem Mittelalter durchaus geläufig waren, wird hiervon eingehend erzählt. Nach der Legende fand diese Belehrung während des Aufenthaltes der Jungfrau Maria im Tempel statt. So ansprechend dieses Thema erscheinen muß, bei den mittelalterlichen Künstlern begegnet es anscheinend nur in Verschmelzung mit althergebrachten Darstellungen aus dem Marienleben (z. B. bei Verkündigungen, in denen Maria gelegentlich stehend das Buch in Händen hält) oder wenigstens unter Hinzufügung bestimmter marianischer Symbole. Der reifste Kupferstich des „Meisters der Spielkarten“ zeigt eine jugendliche, stehende Maria mit lang herabfallendem Haar, in einen weiten Mantel gehüllt und in dem aufgeschlagenen Buche lesend (G. 7), ganz in der Auffassung unserer Plastik, nur bereichert durch einen Strahlenkranz und die unter den Füßen Mariens sich windende Paradiesschlange. Der Meister E S bringt zweimal die gleiche Darstellung (L. 59 u. L. 63), wobei an die Stelle der Schlange die Mondsichel

tritt. Das Thema unserer Plastik war also — mit Sicherheit auf Maria bestimmt — im 15. Jahrhundert bekannt, und zwar an so zentralem künstlerischem Ort, wie ihn die damals am Oberrhein aufblühende Vervielfältigungskunst darstellte, daß es eigentlich fruchtbar werden *mußte*. Ein Strahlenkranz zur eindeutigen Bestimmung auf Maria könnte bei unserer Plastik in dem zu ergänzenden Schrein angebracht gewesen sein. Hingewiesen sei auch auf das 1415 entstandene Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern in der Berliner Staatsbibliothek (ms. germ. quart. 42) mit einer Miniatur der in höfische Tracht gekleideten, in einem Garten stehenden Maria, die in einem mit beiden Händen gehaltenen Buche liest, während über ihr ganz klein Gottvater und die Taube erscheinen. Es dürfte sich lohnen, das hier nur gestreifte Motiv der lesenden Maria, das offensichtlich am Rhein und in den Niederlanden besonders beliebt gewesen ist, in größerem Zusammenhang zu behandeln.

Nachfolger Stefan Lochners, Anbetung der Könige (Abb. 7)

Eichenholz. Höhe 78 cm, Breite 42 cm; die Malfläche ringsum etwa 1 cm kleiner. Die auf ungemustertem Goldgrund gemalte Tafel stammt von einem Nachfolger Lochners aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit dem „Meister des Heisterbacher Altars“ zeigt dieser wohl manche Berührung, ist aber doch als eigene, weniger bedeutende Persönlichkeit anzusehen. Nach ihrem Stil und nach den Maßen gehört die Tafel zu einem wahrscheinlich aus St. Andreas in Köln stammenden Altarwerk mit Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä, von dem Teile in den Museen von Köln, Nürnberg, Schleißheim und Wiesbaden sowie im Kunsthandel nachweisbar sind (Thieme-Becker, XXXVII, S. 149). Das Format der Tafeln bedingt eine Zusammendrängung der Szenen, die sich vielfach ungünstig auswirkt, aber zugleich der etwas altertümlichen Kompositionsweise des Künstlers zu entsprechen scheint. Der Figurentyp ist gestreckter als bei Lochner und seinem engeren Werkstattkreis, die Modellierung flächiger. Im Zeichnerischen stoßen wir auf manche Schwächen. Lochnerisch ist die etwas weiche malerische Auffassung mit der auf Blau, Grün und verschieden gestuftes Rot abgestellten Farbenskala, desgleichen die Freude an Beiwerk und Schmuck, die mit besonderer Liebe ausgeführt sind.

Derick Baegert, Maria mit dem Kinde, vor einer Landschaft thronend (Abb. 5)

Eichenholz. Bis auf den Brokatvorhang gut erhalten. Höhe 96 cm, Breite 73 cm.
Das Bild zeigt eine reizvolle Fassung des in der Spätgotik beliebten Themas der in einer Landschaft sitzenden Gottesmutter mit dem Kinde. In repräsentativer Haltung thront sie vor einem bis zum oberen Bildrand reichenden Baldachin, dessen Brokatstoff über einer dicht mit Gras und Kräutern bewachsenen Steinbank liegt, so daß gleichsam ein kleiner hortus conclusus um die Madonna abgegrenzt wird. Der ziemlich tief gelegte Horizont erlaubt die Ausbreitung eines reichen Landschaftsbildes im Hintergrund. Den linken Ausschnitt beherrscht ein ummauerter Klosterbezirk, von dessen Tor Josef auf Maria zuschreitet, rechts erscheint eine Landschaftsidylle mit einem Flußlauf und einer befestigten Stadt am Fuße eines Berges. Maria,

die dem Kinde die Brust reicht, zeigt in der Anmut ihrer Formen mit dem vollen, von seidig schimmernden Haarwellen umspielten Gesicht und in der Verhaltenheit der Gebärde ganz den Typus der Baegert'schen Madonnen. Die Farben sind bei aller Leuchtkraft gedämpft. Absolut beherrschend sind grüne und blaue Töne, in die das Rot des Marienmantels sowie die helleren Akkorde des Inkarnats und der Windel Christi harmonisch eingebettet sind. Die oberen Ecken füllt krauses Rankenwerk in kräftig schattiertem Gold, womit der Darstellung eine erhöhte Geschlossenheit verliehen wird. Vermutlich fand diese ornamentale Zutat auf dem Rahmen eine Fortsetzung.

Die Tafel befand sich früher im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt und galt als Werk des jüngeren Duenwege. Auf der für die Herausstellung der Künstlerpersönlichkeit Derick Baegerts grundlegenden Ausstellung in Münster 1937 war sie nicht, da man den derzeitigen Besitzer nicht kannte. Doch wurde das Bild von Theodor Rensing im Anschluß an diese Ausstellung Baegert zugesprochen (Westfalen, 22, 1937, S. 250 f.) und mit Recht unter seine spätesten Werke eingereiht. Es wird kurz nach 1500 entstanden sein.

Barthel Bruyn d. Ä., Bildnis eines jungen Mädchens (Abb. 6)

Eichenholz, oben halbkreisförmig gerundet. Der profilierte Rahmen mit goldener Eichenblattranke auf dunklem Grund ist mit der Tafel aus einem Stück gearbeitet. Höhe mit Rahmen 45 cm, Breite 36 cm.

Brustbild eines jungen Mädchens mit rotblonden Haarflechten in der reichen Tracht der Angehörigen des Kölner Patriziates. Das blaue, mit schwarzen Streifen besetzte Gewand wird von einem breiten, rot geränderten Gürtel aus Goldbrokat mit goldener Schnalle gehalten. Ähnlich kostbar ist die prächtige Goldhaube mit kleinen Perlenreihen am Rand. Aus Goldbrokat sind auch der Miedereinsatz und die Hemdborten gearbeitet. Hinzu kommt eine sorgfältig gelegte goldene Halskette, ein schmaler Fingerring und an schwarzem Samtband ein Kreuzanhänger, mit Rubinen und Perlen verziert. Mit der rechten Hand hält das Mädchen eine rote Nelke. Das gleichmäßig rosige Inkarnat und die Manschetten an den Händen geben die einzigen helleren Töne. Der moosgrüne, ins Bräunliche hinüberspielende Hintergrund zeigt weder ein Wappen noch eine Inschrift oder Jahreszahl, aus denen ein Hinweis auf die Dargestellte zu gewinnen wäre.

Das Bildnis, das fast in Vorderansicht wiedergegeben ist mit nur leichter Wendung nach links, hatte offenbar ein männliches Gegenstück. Es stammt aus der Sammlung B. Cremer in Düsseldorf und war mehrfach als Werk des älteren Bruyn ausgestellt. Entstanden ist es in den 30er Jahren, in der Epoche von Bruyns reifer Bildniskunst, wie sie eindrucksvoll in dem 1534 datierten Bildnispaar der Berliner Museen veranschaulicht wird. Enge Übereinstimmungen mit weiteren Bildnissen in den Museen von Köln und Amsterdam sprechen für eine Datierung in die erste Hälfte, spätestens die Mitte der 30er Jahre.

Franz Rademacher

ZUR STOCKHOLMER AUSSTELLUNG „GYLLENE BÖCKER“

National-Museum, Mai — Sept. 1952; vorher National-Museum Kopenhagen

(mit 2 Abbildungen)

Die Ausstellung vereinigt alle künstlerisch oder kunstgeschichtlich interessanten Handschriften der öffentlichen und privaten Bibliotheken in Dänemark und Schweden. Das ist bisher — auch in literarischer Form — nie geschehen. Es ist eine Schau von überraschendem Umfang geworden (der Katalog umfaßt 209 Nummern), überraschend aber auch durch die Anzahl der Stücke ersten Ranges; man findet nicht nur die erwarteten weltberühmten Hss., sondern Wenigbekanntes von hoher Qualität.

Die Reihe solcher Perlen zieht sich durch alle Epochen, von der Spätantike bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Der Codex argenteus von Upsala eröffnet sie, für Theoderich um 500 — 525 mit Silber auf Purpurpergament geschrieben, bei aller Einfachheit der Ausstattung ein wahrhaft königliches Buch. Die prunkvolle, große Kopenhagener Miniatur des Salomo und Jesus Sirach illustriert das Fortleben der antiken Formen in Byzanz, der Katalog führt die Komposition überzeugend auf die spätantike Komposition des iudex referens zurück. Der Weg geht sinnvoll weiter zum Codex aureus von Stockholm: das um 750 in Canterbury, dem Zentrum der italischen Mission, entstandene Werk benutzt ein sehr antikisches graeco-italisches Vorbild und bewahrt dessen Byzantinismen in viel weiterem Umfang als bisher angenommen wurde. Dann eines der edelsten Werke karolingischer Renaissance, ein Sakramentar der sog. franko-sächsischen Gruppe, stolzer Besitz der Königlichen Bibliothek in Stockholm. Um 865 vielleicht in St. Amand entstanden, gibt es einen Begriff von der kompositionellen Klarheit und statischen Ausgewogenheit hochkarolingischer Zierseiten. Die ottonische Renaissance ist vertreten durch das Prunkevangeliar aus Upsala, das Heinrich III. für das von ihm gegründete Goslarer Stift in Echternach hat schreiben lassen, und das kölnische Sakramentar von St. Gereon, als einzige Leihgabe dem Kreis der Ausstellung einbezogen, weil es aus dem Besitz des großen schwedischen Büchersammlers Joh. Gabriel Sparwenfeld (1655 — 1727) stammt. Den hohen Stand der gleichzeitigen englischen Produktion veranschaulicht ein Evangeliar im sog. Winchester-Stil. Aus der romanischen Epoche ist wohl der Codex Gigas das bekannteste Stück, jene böhmische 90 cm hohe Riesenhandschrift, an die sich die hübsche Legende von dem Mönch v. Podlazice knüpft, der, um der Todesstrafe zu entgehen, verspricht, in einer Nacht das größte Buch der Welt zu schreiben, zur Durchführung seine Seele dem Teufel verschreiben muß, aber von Maria gerettet wird (die Legende erklärt sich durch die Darstellung der Civitas diaboli mit einem großen Teufel darin, die der Civitas dei des Augustin gegenübergestellt ist). Das schönste Manuskript romanischer Zeit aber ist ein englischer Psalter, der innerhalb dieser Ausstellung noch besondere Anziehungskraft dadurch gewinnt, daß er Birger Jarl, dem Gründer von Stockholm, gehört hat. Ein französischer Psalter von ca. 1230 gibt dann ein erlesenes Beispiel jenes durch den

Visitatio-Meister in Reims, die Bible moralisée und andere Plastiken und Hss. vertretenen, von antiker Plastik inspirierten Stils, in dem gotisches Lebensgefühl erstmals zu reinem Ausdruck gelangt, während ein Corpus iuris civilis aus der Bibliothek Ferdinands I. von Neapel die kanonischen Formen der hohen Gotik verwendet. Ein dem Maître Honoré zumindest nahestehendes Decretum Gratiani (ca. 1300), eine Pariser Bibel aus der Nachfolge des Jean Pucelle (Mitte 14. Jh.) und eine für Karl V. um 1370 geschriebene Bible historiale führen die Entwicklungslinie weiter, alle typisch französisch in der kühlen Eleganz der Formgebung, der Delikatesse der technischen Durchführung, der Sparsamkeit im Dekorativen, der klaren Gesamtdisposition der Seite. Demgegenüber tritt vor dem feinen, kleinen Psalterium Nr. 54 die saftig blutvolle, füllige Form, die Wärme und Ornamentfreudigkeit gleichzeitiger flandrischer Erzeugnisse stark ins Bewußtsein. Zwei Hss. aus der Gruppe der Bohun-Hss. — große Seltenheiten — zeigen die englische Freude am Zierlichen, Launig-Burlesken. Unter den italienischen Arbeiten ragen ein Werk des Bolognesen Niccolo di Giacomo und ein oberitalienischer Bocaccio hervor, dessen kleine feine Landschaftsbildchen — die frühesten in der italienischen Buchmalerei — schon in den Naturalismus des 15. Jhs. führen. Dessen Frühstufe vertritt auch ein Livre du Roi Modus et de la Reine Racio mit seinen schnell und sicher hingestrichenen Tier- und Jagdbildern. Im übrigen seien nur noch genannt: ein Stundenbuch mit dem Wappen des Kardinals Karl von Bourbon, nach Winkler und Perls ein eigenhändiges Werk Fouquets, das flandrische kleine Büchlein der Chansons d'amour, im Bildlichen etwas unbeholfen, aber vollendet im ornamentalen Zusammenklang von Schrift, Noten und farbigen Initialen, und ein kleines Ms. der Bußpsalmen, das dem Meister der Maria von Burgund zugeschrieben wird.

Unerwarteter aber als diese kostbaren Einzelstücke ist die Menge französischer, flämischer, holländischer, auch italienischer Bilderhandschriften des 15. und beginnenden 16., teilweise auch des 14. Jhs. Eine solche Fülle haben sicher wenige Besucher im Besitz der dänischen und schwedischen Bibliotheken vermutet, und sie wird in letzter Zeit durch feinsinnige Ankäufe des Stockholmer National-Museums noch vermehrt. Die Zentren der Buchmalerei dieser Zeit sind großenteils vertreten, man findet z. B. viele Namen und Ateliers des flämischen Gebietes, viele bekannte Besteller: Louis de Bruges (Nr. 148), Anton von Burgund (150), Philipp von Cleve u. a. Man findet aber auch ausgesprochene Merkwürdigkeiten wie die fast 5½ m lange Pergamentrolle mit des John Arderne De arte phisicali et de cirurgia. Wie eine Riesenschlange ringelt sie sich durch die Vitrine, so daß ihre mehr als drastischen Illustrationen glücklicherweise nicht alle zu sehen sind — man halte sich dafür an die Veröffentlichung von Wieselgreen.

Der deutsche Besucher sucht Deutsches. Als erstes trifft er, abgesehen von den beiden genannten ottonischen Manuskripten, jene zwei Hss. des 12. Jhs., die zwar für Lund geschrieben sind, aber sicher der Schule von Helmarshausen a. d. Weser angehören, gleichgültig ob sie hier für Lund oder in dem durch Gebetsbrüderschaft verbundenen

schwedischen Kloster von Künstlern ausgeführt wurden, die in Helmarshausen ihre Schulung empfangen hatten. Nicht weniger aufschlußreich für den richtunggebenden Einfluß der deutschen romanischen Kunst ist das neben diesen beiden Hss. ausgestellte, von Hildebert und seinem Gehilfen Evervin ausgemalte böhmische Brevier etwa derselben Zeit. Seine Bilder und großen Initialen hängen — ebenso wie diejenigen der Prager Hildebert-Handschrift und entgegen der Ansicht des Bearbeiters Friedl — von Kölnischem ab (vgl. das 1. der beiden Evangeliare aus München-Gladbach und die Deutzer Chronik), während die kleinen Initialen den alten, von Bayern abgeleiteten böhmischen Initialstil des 11. Jhs. beibehalten. Umgekehrt ist eine 1400 in Augsburg entstandene Renner-Hs. (Nr. 117 des Katalogs) deutlich von der böhmischen Malerei z. Zt. König Wenzels berührt, aber sie ist ausdrucksvoller, kühner, eine der Meisterleistungen auf dem Gebiet der deutschen Volkshandschrift, d. h. der zum privaten Gebrauch weiter, nicht höfischer Kreise bestimmten Papierhs. mit meist kolorierten Zeichnungen. Dies Gebiet, das die Gesamterscheinung deutscher Buchmalerei des 15. Jhs. wesentlich bestimmt, ist auch sonst gut vertreten: eine Historienbibel aus der Werkstatt des Diepold Lauber beweist, daß in der Lockerheit und routinierten Schnelligkeit der Zeichnung, wie sie der Großbetrieb bedingt, ein besonderer Reiz liegen kann. Auch die Illustrationen zu Hans Thalhofers „Alte Armatur- und Ringkunst“ sind nicht nur inhaltlich interessant, sie verraten Sicherheit und dekorativen Geschmack. Ein kleines Lektionar aus der nächsten Nähe Stephan Lochners rundet das Bild der deutschen Buchmalerei des 15. Jhs. nach der Seite der anspruchsvolleren Pergamenths. mit Deckfarbenbildern ab, eine schöne kolorierte Zeichnung aus der Umgebung Dürers, Pirkheimers reich geziertes Wappen darstellend, und schon in einer Inkunabel enthalten, gibt einen Ausblick auf die deutsche Kunst des 16. Jhs.

Das absolut Besondere der Ausstellung aber sind die nordischen Hss. Das sind Dinge, die man auf dem Kontinent nicht sieht. Die Produktion setzt spät ein, das früheste Werk, das sog. Dablyboken, in der 2. H. saec. XI in Schonen entstanden, versucht in seinen Bildern und Initialen ein niedersächsisches Evangeliar saec. X nachzuahmen, ohne zu eigener Form zu gelangen, liturgische Hinweise führen auf Bremen. Auch ein wohl in Skara (?) geschriebenes Missale des 12. Jhs. wirkt primitiv, aber es steht seiner französischen Vorlage sehr selbständig gegenüber, sein Kanonbild besitzt eine Vereinfachung und ornamentale Stilisierung, die stark an Insulares erinnert. Auch wenn man die um 1200 zu datierende schöne Kreuzigungsminiatur in dem Reisealtar Heinrich von Rantzaus mit einem sehr nahestehenden, den Vorbilderkreis bezeichnenden englischen Werk (Brit. Mus. Caligula A VII, Warner, Reproductions of Illuminated Mss. III, Pl. XII) vergleicht, fällt die Vereinfachung auf wenige energisch herausgearbeitete Hauptzüge, die damit gegebene Linearisierung und die betont ornamentale Ausrundung dieser Linien ins Auge. Das im 1. Drittel saec. XIII in Dänemark geschriebene „Horneboken“ — es geht mit dänischen Fresken zusammen und führt wieder auf englische Vorbilder — hat trotz reicher Innenzeichnung ebenfalls diese starke Betonung des Konturs. Vor allem aber hat es eine ganz andere geistige Haltung,

die Figuren besitzen nicht die Geschmeidigkeit der englischen, sind sperrig in der Bewegung, hart in der Linienführung, aber voll selbstbewußter Kraft und von einer strengen Schönheit, die man ebenso bei den Zierseiten und der großartigen Kreuzigung auf dem Einband empfindet. In noch höherem Maß treten diese Qualitäten an isländischen Werken in Erscheinung. Die Kopenhagener Univ.-Bibliothek hat die Schreine ihrer Sammlung isländischer Hss. — von Arni Magnusson zwischen 1702 — 12 in Island zusammengebracht, ist sie die bedeutendste der Welt — weit geöffnet, und auch Stockholm konnte beisteuern. Die Abbildung 8 bietet einen Begriff davon, was in Island aus den wieder meist englischen Vorlagen wird. Diese Gestalten sind erfüllt von einer urtümlichen Kraft, besitzen eine Erdverbundenheit und zugleich eine Monumentalität, wie sie der Gotik des 14. Jhs. an sich fremd sind. Und wieder der elementare Durchbruch nordischen Sinnes für ornamentale Form: die Ahnen dieses großartigen Christus-Kopfes reichen zurück bis in irische Zeit.

Noch ein Wort über die technische Seite der Ausstellung. Zur Verfügung stand ein großer Raum mit halbrunder Mittelnische und dieser vorgelagerter Säulenreihe, an den seitlich eine Reihe von Kabinetten anschließt. Der große Raum mußte unterteilt werden, um ihn für eine Ausstellung von Hss. verwendbar zu machen, auch um den Gegensatz zu den kleinen Kabinetten auszugleichen. Das ist durch eingezogene Scherwände geschickt erreicht: der Raum wirkt jetzt wie der Dreikonchenchor einer Kirche, deren Mittelapsis mit Umgang versehen ist. Auch die übermäßige Höhe der Räume war ungünstig, und die Beleuchtung durch Tageslicht scheint für Hss. nicht ausgereicht zu haben. Man fand eine aus Amerika bekannte Lösung: die Räume sind verdunkelt, Wände und Vitrinen außen und innen schwarz, die Mss. leuchten, mit Neonlicht angestrahlt, hell aus dem Halbdunkel (Abb. 8). Die Vitrinenbeleuchtung gab auch die Möglichkeit, in kleinen Öffnungen eines dunklen Pappstreifens über der Glaswand von hinten erleuchtete Farbfilme des übrigen Bildinhalts der Hss. anzubringen, eine neue Idee, die dem ständigen Einwand begegnet, man wolle nicht nur das ausgestellte Bild einer Hss. sehen. Die Anbringung der Bücher in Augenhöhe auf schräger Rückwand, wie sie bei den Ausstellungen von Bern und München verwendet wurde, ist als die dem Beschauer bequemste auch hier gewählt. Bei geeigneten Räumen und gutem Tageslicht wird man diesem zwar den Vorzug geben, die Anstrahlung hat etwas Aufdringliches, und bei längerem Aufenthalt ermüdet die Dunkelheit etwas, im vorliegenden Fall aber war diese Lösung glücklich und gegeben.

Ein Glück aber ist es vor allem, daß diese Ausstellung in einem Katalog festgehalten ist, der an Sorgfalt und Handlichkeit seinesgleichen sucht, die Bestimmungen sind mit Kennerschaft und Vorsicht gemacht, die wissenschaftlichen Angaben gehen weit hinaus über das, was von einem Ausstellungskatalog erwartet wird. Für diesen Katalog ist Dr. Carl Nordenfalk, der die schwedischen, und Dr. Kåre Olsen von der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen, der die dänischen Bestände behandelt hat, besonders zu danken. In den Händen der gleichen Gelehrten hat auch die übrige Arbeit dieser verdienstvollen und schönen Austellung gelegen.

Albert Boeckler

DIE MÜNCHNER AUSSTELLUNG „PLANEN UND BAUEN"

Die Bayerische Akademie der schönen Künste und das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstalten während der Monate Juni und Juli im Prinz-Karl-Palais eine Ausstellung „Plan und Bauwerk. Entwürfe aus fünf Jahrhunderten". (Da die Mehrzahl der interessierten Besucher München erst im August aufzusuchen pflegt, so wäre es dringend erwünscht, wenn sich die Verlängerung der Ausstellung durch den Monat August hin ermöglichen ließe.)

U. W. ist niemals der Versuch gemacht worden, durch eine Ausstellung einen Einblick in den Wandel des architektonischen Vorstellungsvermögens und des schöpferischen Schaffensvorgangs durch die Jahrhunderte hin an Hand von Rissen, Handzeichnungen und Modellen zu geben. Das versucht die Münchner Ausstellung. Sie setzt ein mit dem Wolfenbüttler Musterbuche (kurz vor Mitte des 13. Jahrhunderts) und einer Kopie des 15. Jahrhunderts nach dem Freiburger Münsterriß aus der Zeit um 1310 und sie endet mit den Plänen Schinkels zu einem Palast auf der Akropolis von Athen für König Otto von Griechenland. Die Ausstellung bietet im Wesentlichen eine Geschichte des architektonischen Planens in Deutschland. Hätte man sich indessen auf das deutsche Material beschränkt, so wäre zwischen den Rissen der deutschen Spätgotik und den Freihandzeichnungen der deutschen Spätrenaissance eine bedenkliche Kluft entstanden. Die eine Phase läßt sich ja nicht aus der anderen ableiten. Die Wurzeln des modernen architektonischen Zeichnens liegen in Italien. Dort allein wurde Raum um 1500 zeichnerisch anschaubar gemacht, was nach der Erfindung der Zentralperspektive und der Entwicklung der Geometrie möglich geworden war. Wollte also die Ausstellungsleitung nicht einfach eine Lücke von 1500 bis 1550 lassen (wozu sich Dagobert Frey in dem ausgezeichneten Artikel „Architekturzeichnung" im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Sp. 1009 s. Zt. enschlossen hatte), so mußte sie ein Bild von der Entstehung der neuzeitlichen Raumdarstellung in Italien zu geben suchen. Die Direktion der Handzeichnungssammlung der Uffizien in Florenz hat dies durch Leihgaben ermöglicht, welche Einblick in das Reifen von drei großen römischen Bauplanungen des 16. Jahrhunderts, nämlich von St. Peter, S. Giovanni dei Fiorentini und des Hospitals v. S. Giacomo degli Incurabili in Rom gewähren. Freilich konnten hier nicht die einzelnen Phasen der Baugeschichte in chronologischer Folge ausgebreitet werden. Es ist begreiflich, daß sich die Uffizien von Schätzen wie Uff. 1, 2, 20 usw. nicht getrennt haben. (Von den herrlichen Rötelblättern, die wir trotz Dagobert Frey heute wieder getrost Bramante nennen, ist keines ausgestellt.) Aber so großartige Zeichnungen wie Sallustio Peruzzis perspektivische Ansichten von Vatikan und St. Peter aus hoher Vogelschau (Kat. Nr. 18) beweisen, daß das italienische Architekten-Auge damals große Baukomplexe in weiter achsialer Bindung zu erfassen und zu konzipieren verstand. Desselben Meisters Halbgrundriß und perspektivischer Schnitt eines Langhausbaues mit Kuppel über der Vierung (Kat. Nr. 17) vermittelt eine ausgezeichnete Vorstellung von der italienischen Fähigkeit, auf einem Blatt Grundriß-Abstraktionen und Raum-Anschauung zu vereinen.

Es folgt die Vorführung der Planungen des deutschen Manierismus und des Frühbarocks. Das Material ist fast ausschließlich augsburgisch. Im Mittelpunkte steht natürlich Elias Holl, zu dem sich Heinz und Kager gesellen. Die Hochblüte des deutschen 18. Jahrhunderts wird an den Plänen für die Würzburger Residenz und die Klosterkirche von Ottobeuren vorgeführt. Hier ist gelungen, was die äußeren Umstände für die Bauhütte von St. Peter aufzuzeigen verboten hatten: die lückenlose Ausbreitung des gesamten Materials. Das Konzert der Stimmen bei der Planung der Würzburger Residenz zu verfolgen, erlaubt die Ausstellung der Blätter aus der Sammlung des Baurats Weissenberger, welche die Staatliche Kunstbibliothek in Berlin 1928 erwarb. Wie die Bauvorschläge von de Cotte und Boffrand „eingedeutscht" wurden, wie Neumanns große Individualität sich die wienerische Anmut Hildebrandts anzuwandeln verstand, — das von Blatt zu Blatt vergleichend zu verfolgen, verschlägt dem Besucher den Atem. Der Klassizismus ist durch Weinbrenner für Karlsruhe, durch Klenze für München und durch Schinkel für Berlin vertreten.

Das Material der Pläne und Schnitte wird ergänzt durch eine Ausstellung der Architekturtraktate, von Mathias Roritzers „Der Fialen Gerechtigkeit" bis zu François Blondels d. J. „Distribution des Maisons". In dieser Abteilung ziehen besonders die unveröffentlichten Manuskripte Sebastiano Serlos zu dem VI. und VIII. Buches seines Architektur-Traktates (Kat. Nr. 186 und 187) die Aufmerksamkeit der Besucher an. Dazu treten Baumodelle des 16.—18. Jahrhunderts, Entwürfe für Innendekoration, wie das sog. Skizzenbuch Johann Balthasar Neumanns, ein Bozzetto Tiepolos für einen Plafond und Handzeichnungen dieses Meisters u. a.

Der Zugang zu diesen Schätzen wird durch den Ausstellungskatalog erleichtert, der vorzüglich gearbeitet ist und in dem manche neue Forschungsergebnisse stecken. Den einzelnen Sachgebieten sind kurze Einleitungen vorausgeschickt, in deren Abfassung sich Ernst Gall, Wolfgang Lotz, Hans Reuther und Ludwig Heinrich Heydenreich geteilt haben. In der Tat enthält die Ausstellung eine Reihe von ungehobenen Schätzen: z. B. die lavierten Federzeichnungen aus einem Musterbuch für Laubhauer aus dem Besitz des Bayerischen National-Museums in München, ein Frühwerk des Hans Böblinger, voll signiert, datiert (1435) und mit dem Meisterzeichen versehen. (Nicht im Katalog.) U. W. hat die bisherige Literatur auch die Bedeutung des Entwurfs für den weiteren Ausbau der Frauenkirche von Eßlingen von Hans Böblinger noch nicht ins rechte Licht gestellt. Es ist der erste Riß der Spätgotik, der freihändig skizzierte, nicht mehr „gerissene" Partien enthält (Kat. Nr. 8). Ob die Schauansicht der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg von Sebastian Loscher (Kat. Nr. 64) diesen zugleich als den Architekten des Raumes erweist, ist noch nicht entschieden.

Von dem Reichtum an gotischen Rissen in Deutschland gibt der erste Raum freilich nur eine schwache Vorstellung. Das ist keineswegs die Schuld der Ausstellungsleitung. Die großen Risse der Regensburger Dombauhütte, des Straßburger Frauenhauses, der Hütte des Stephansdomes sind schwer zu transportieren und so blieb man auf die Schätze des Bayerischen National-Museums, des Germanischen Museums und der Ulmer Hütte angewiesen. Das Fehlen französischen Materials wird einem Arbeits-

ausschuß, in dem Ernst Gall saß, selbst als Lücke erschienen sein. Fehlt doch auf diese Weise gerade der eigentliche autochthone Anfang der ganzen Entwicklungsreihe. Wenn man schon auf das Musterbuch des Villard de Honnecourt verzichten mußte, so hätte man vielleicht doch einige Photographien nach Grabsteinen großer französischer gotischer Architekten auslegen sollen. Sie bilden die wahre Illustration zu der berühmten Grabinschrift des Pierre de Montereau († 1267) „Doctor lathomorum, quem rex caelorum perducat in alta polorum". Der Grabstein des Architekten von St. Nicaise in Reims, Hues Libergier († 1263) oder des ungenannten Baumeisters von St. Ouen in Rouen aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts geben eine Vorstellung von der sozialen Stellung des Architekten der französischen Gotik, der ein wirklicher Herr ist — getrennt durch eine ganze Welt von den Baumeisterbildnissen der deutschen Gotik auf den frühesten Votivbildern oder Grabsteinen.

Eine Ausstellung, die die Genesis des architektonischen Entwurfs erhellen will, müßte natürlich versuchen, auch den Gegenspieler des Künstlers, den Auftraggeber, an der Arbeit zu zeigen. Indessen ist hier das Material erschreckend dürftig. Außer den Entwürfen Friedrichs des Großen für Sanssouci, außer einigen wenigen Ideenskizzen Friedrich Wilhelms IV., Zeugen seiner Zusammenarbeit mit Schinkel, ist wenig erhalten — gemessen an der langen Kette von Auftraggebern, von denen wir wissen, daß sie Stift und Reißschiene in der Hand hatten. Von Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen an, von dem Richard von San Germano berichtet, daß er zu zeichnen verstand, über Cosimo d. Ä. und Lorenzo Medici, über Leo X. und Sixtus V. hin bis zu den Lothar Franz und Friedrich Carl von Schönborn, die halbe Tage über dem Reißbrett verbrachten, welche Fülle von schöpferisch Planenden, die keine Spur ihres sehr großen Anteils am architektonischen Entwurf uns hinterlassen haben!

Ein anderes Gebiet, auf dem noch viel zu erhellen bleibt, das aber auf der Ausstellung etwas zu kurz kommt, betrifft den Anteil der großen Architekten an der Innendekoration ihrer Bauten. Es ist die alte Frage, ob Nahl der Schöpfer des friderizianischen Rokoko ist oder der Architekt G. W. von Knobelsdorff. In diesem speziellen Falle hat Ludwig Grote die führende Rolle des als Dilettanten zu oft abschätzig beurteilten Knobelsdorff bündig beweisen können (Zs. f. Kstgesch. IV, 1935, p. 51 ff.). Aber über die Stellung J. B. Neumanns etwa in diesem Falle sehen wir noch nicht klar.

Der Katalog hätte die bildhafte Wirkung der Entwürfe aus der Zeit des Klassizismus etwas mehr betonen sollen. Hier wird von vornherein der Bau mit seiner Umgebung gemäldeartig zusammen gesehen auf Kosten einer präzisen Architekturvorstellung, wie sie jede Bauzeichnung der Barockzeit noch besitzt. Bei den Entwürfen Schinkels für Schloß Orianda auf der Krim und für den Königspalast auf der Akropolis wird die umgebende Landschaft von dem Baumeister so in Rechnung gestellt, daß der Blick aus der Rahmenarchitektur des Saales oder Zimmers einen bestimmten Ausschnitt gewährt, auf den hin die Architektur disponiert ist. Auch insofern bedeutet der Klassizismus eine Endphase eines streng architektonischen Vorstellungsvermögens, dessen Darstellung der Sinn der Münchner Ausstellung ist. *Harald Keller*

„Eisen und Stahl in der Kunstgeschichte“ — war das überhaupt ein Ausstellungsthema? Ist Bronze nicht noch viel älter und seit je kunstvoller verarbeitet worden? Und warum waren Eichenholz, Muschelkalk, Papier oder Leinwände noch nicht unter diesem Gesichtspunkt betrachtet worden? Indessen — das alte Eisen im jungen Beton hat wirklich einen langen Weg hinter sich gebracht; wenn seine künstlerischen Qualitäten auch noch umstritten sind, so heißt es doch, daß mit ihm ein neues Kapitel der Architekturgeschichte begonnen habe. Um die Bronze ist es stiller geworden, während die rastlosen Eisenleute sogar die Glocken aus Stahl zu gießen begannen. Rechnete man die Brückenbauer und die um die „neue Industrieform“ Bemühten hinzu, so war vielleicht der Gedanke doch nicht so abwegig, sich die zwischen Funktion und Gestalt verschlungenen Wege der Geschichte ihres Stoffes im Bilde einer Ausstellung vorführen zu lassen. Gibt es überdies nicht seit langem ein Museum für das Leder, ein Museum, dessen kunstgeschichtlicher Rang keiner Rechtfertigung bedarf?

Ähnliche, nicht ganz sorgenfreie Überlegungen standen am Anfang, als der Wunsch geäußert worden war, der Kunstausstellung Eisen und Stahl, Düsseldorf 1952, und ihrem großzügigen Kunstpreisausschreiben eine historische Schau anzugliedern oder vielmehr vorauszustellen.

Die historische Schau hatte sich auf jeden Fall dem eigentlichen Anliegen der ganzen Veranstaltung anzupassen. Dieses war gerichtet auf die lebende Kunst, und zwar in der Form eines zwar generösen, aber unmißverständlichen Auftrages. Noble Fassung des Ausschreibens — eines von zwei einzusendenden Werken mußte „themagebunden“ sein; Werke „aller künstlerischen Richtungen“ waren zugelassen — sowie die Zusammensetzung der Jury und ihre unbestrittene Selbständigkeit kennzeichneten die Ernsthaftigkeit des Unternehmens, das von allen Beteiligten als ein erster Versuch verstanden wurde, aus einem allgemein empfundenen, etwas vagen Gefühl „der Verpflichtung der Kunst gegenüber“ ein wohlverstandenes Recht abzuleiten. (Es darf hier daran erinnert werden, daß die beteiligten Grundstoffindustrien von Eisen und Stahl den Plan zu der Düsseldorfer Ausstellung lange vor der Gründung des Fördererkreises für die bildende Kunst im Bundesverband der Deutschen Industrie gefaßt haben.)

Die historische Ausstellung mußte sich im Rahmen des Ganzen, trotz der Versuchung, die in der Fülle des musealen Materials lag, einschränken; sie mußte übersehbar sein, um nicht Verwirrung zu stiften; „themagebunden“ im Sinne eines Auftrags, unter dessen genauer Definition wir nicht in erster Linie eine Anhäufung aller erreichbarer eiserner Kunststücke verstanden; und kunstgeschichtlich nur insoweit, als kein Zweifel gelassen werden durfte an der stilgebundenen Vergangenheit der Formgebung. Nicht auf die Pietät der Betrachter, sondern auf ihren Sinn für tüchtige Werkgerechtigkeit sollten die ausgestellten Dinge wirken.

Ein sicherlich naheliegender, ein „moderner“, aber vielleicht auch ein Vorsatz, dessen Verwirklichung einige Kompromisse etwas beleben durften. Die Kunstbegeisterung



Abb. 1 Rheinisch, Mitte 12. Jahrhundert: Bronzekreuz
Bonn, Rhein. Landesmuseum (Stiftung Dr. Fritz Thyssen)



Abb. 2 Corpus Christi vom Bronzekreuz Abb. 1

Abb. 3 Westdeutsch, Mitte 14. Jahrhundert: Maria als Tempeljungfrau

Abb. 4 Köln, 3. Viertel 15. Jahrhundert: Maria (?)

Bonn, Rhein. Landesmuseum (Stiftung Dr. Fritz Thyssen)



Abb. 5 Derick Baegert: Maria mit dem Kinde
Bonn, Rhein. Landesmuseum (Stiftung Dr. Fritz Thyssen)



Abb. 6 Barthel Bruyn d. Ä.: Mädchenbildnis
Bonn, Rhein. Landesmuseum (Stiftung Dr. Fritz Thyssen)



*Abb. 7 Nachfolger Stephan Lochners: Anbetung der Könige
Bonn, Rhein. Landesmuseum (Stiftung Dr. Fritz Thyssen)*



Abb. 8 Island, 14. Jahrhundert: Christus zwischen Maria und Johannes (?)
Kopenhagen, Univ.-Bibl., Arnamagnaenske Saml. 233 a



Abb. 9 Die Ausstellung „Gyllene Böcker“
Stockholm, National-Museum, Sommer 1952

zahlreicher Verehrer von Antiquitäten beruht auf der an sich nicht unrichtigen Erkenntnis, daß „wir heute dies oder das doch nicht mehr zustande bringen könnten". Ihrer Bewunderung stellten wir einige points de vue gegenüber: neben den schmucklosen, geistreich-funktionellen den späten reichverzierten Prunkharnisch; neben die urtümlich-bäuerlich geschmiedete Leonhardskultfigur den in Eisen geschnittenen hessischen Landgrafen; neben die ergreifende monumentale Grabplatte des jungen Grafen Einsiedel den Miniaturgoethe auf dem Tintenfaß für jeden gebildeten Briefschreiber.

Es konnte den Anschein haben, als ob wir uns dabei der Methode der unbewußten Erziehung bedienten — einer Methode, die sich vor einem breiten Publikum durch das Fehlen einer aufdringlichen, mit Recht gefürchteten Schulungsabsicht empfiehlt. Sie hat außerdem den Vorteil, daß die Organisatoren — also wir selbst — und die Kenner unter den Betrachtern vor überraschenden Erfahrungen nicht sicher sind.

Wir hatten die Genugtuung, daß alsbald auch bei der Vorbereitung der modernen Ausstellung sich Kompromisse anbahnten. Neben der streng jurierten Ausstellung entstand eine ausgebreitete Übersicht über sämtliche themagebundene Arbeiten, die außerdem eingereicht worden waren. Das Resultat war, im Sinn jener „unbewußten Erziehung", von lebendiger Anschaulichkeit, belehrend, zugleich unterhaltsam: wie eine Jury im einzelnen irren konnte, und warum sie doch im Ganzen sinnvoll und respektabel in ihrer Definition des Kunstwürdigen blieb, das mußte Freund und Feind beeindrucken. Den Gewinn aus der Düsseldorfer Ausstellung hat die Kunst selbst gezogen, ihr Ansehen in allen Lagern; auch ihre Substanz, denn gekauft wurde in beiden Abteilungen.

Die Probleme bleiben natürlich auch nach der Eisen- und Stahlveranstaltung, vor allem die Hauptfrage, ob das Interesse für die bildende Kunst aus einem karitativen Verhalten in ein einigermaßen lebendiges Bedürfnis verwandelt werden kann. Kritikern dieser Ausstellung, deren kurze Dauer in keinem Verhältnis zu den Anstrengungen ihrer Initiatoren stand — einiger weniger aufgeschlossener und energischer Männer jener mächtigen Industrie —, sei bereits Angedeutetes wiederholt: Diese Ausstellung wollte ein Beginn sein, der einer gegenseitigen Orientierung zu dienen hatte. Wer etwas davon zu verstehen glaubte, hatte beizeiten gewarnt und gefragt: ob nicht die Ära der großen Kunstausstellungen, der allgemeinen Wettbewerbe überhaupt vorbei sei; inwiefern die andauernde Überproduktion von Tafelbildern überhaupt noch fördernswert sei. Es stellte sich heraus, daß die reflektierte Theorie des Fachmannes, mag sie noch so richtig sein, und der vergleichsweise naive, lebendige Wunsch des Geldgebers, mag sich hinter der Macht des Geldes manche Unsicherheit verbergen (man sehe sich daraufhin die „künstlerische Formgebung" der Anzeigen weltbekannter Firmen im Katalog an), einer Annäherung bedürfen. Der „Geldgeber" will „Auftraggeber" werden, was — die Kunstgeschichte beweist es — nicht immer dasselbe gewesen ist. Daß es dieses Ziel ist, zu dem die Kunstausstellung Eisen und Stahl einen wesentlichen Beitrag geleistet hat, das haben alle Beteiligten, nicht zuletzt die Künstler selbst, mit Befriedigung festgestellt. Werner Doede

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

VORLÄUFIGES PROGRAMM DES VIERTEN DEUTSCHEN KUNSTHISTORIKERTAGES IN NÜRNBERG 9.—13. AUGUST 1952

Wie unseren Mitgliedern im April durch ein Rundschreiben bereits mitgeteilt wurde, wird der Vierte Deutsche Kunsthistorikertag mit der Jahrhundertfeier des Germanischen National-Museums in Nürnberg verbunden sein. Zu den Feierlichkeiten am 9. und 10. August ergeht an die Mitglieder des Verbandes eine gesonderte Einladung des Germanischen Museums mit dem genaueren Programm.

Montag, den 11. August: Vormittag

Eröffnung durch den Vorsitzenden des Verbandes *Hans Jantzen*

Hans Kauffmann, Köln: Albrecht Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600

Hans Rupprich, Wien: Zur Geschichte von Dürers schriftlichem Nachlaß

Franzsepp Würtenberger, Karlsruhe: Schlaraffenlandgedanken in der Nürnberger Flugblattgraphik und bei Pieter Brueghel

Anschließend Diskussionen

Nachmittag

Wolfgang Lotz, München: Historismus in der Bamberger Grabplastik um 1600

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Saarbrücken: Zum Todesbewußtsein in Holbeins Bildnissen

Anschließend Diskussionen und Sonderbesprechungen einzelner Fachgruppen nach Vereinbarung

Abend

Dagobert Frey, Stuttgart: Der Manierismus als europäische Stilerscheinung

Dienstag, den 12. August: Vormittag

Ernst Holzinger, Frankfurt: Der neue Realismus bei Adam Elsheimer

Hans R. Weihrauch, München: Georg Schweigger und die Nürnberger Bronzeplastik des 17. Jahrhunderts

Edmund W. Braun, Nürnberg: Die Blütezeit der Nürnberger Goldschmiedekunst

Anschließend Diskussionen

Nachmittag

Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V.

Mittwoch, den 13. August: Tagesexkursionen

LES PRIMITIFS FLAMANDS. *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle.* Fascicule 1 — 4, Le Musée Communal de Bruges, par A. JANSSENS de BISTHOVEN et R. A. PARMENTIER. 75 S., 230 Tf. Antwerpen: De Sikkel (1951).

Mit dem ersten Band des «Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle» beginnt das unter der Leitung von P. Coremans stehende Centre National de Recherches «Primitifs Flamands» eine Reihe von Publikationen, deren Ziel es ist, die Werke der altflämischen Malerei des 15. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit erneut zu veröffentlichen. Das Unternehmen stellt sich damit neben das klassische Werk Max J. Friedländers, verfolgt aber ein anderes Ziel. War für Friedländer die Geschichte der altniederländischen Malerei vornehmlich eine Geschichte ihrer Künstlerpersönlichkeiten und stellte sich daher sein Werk als eine Folge von Monographien und Werkkatalogen dar, so machen die Verfasser des Corpus, nach Sammlungen vorgehend, jedes einzelne Kunstwerk zum Gegenstand einer Sonderuntersuchung mit der Absicht «de réunir et de mettre à la disposition des chercheurs une documentation précise et critique, objectivement présentée». Wenn Friedländers Urteil von der lebenslangen Erfahrung eines einzelnen Forschers geprägt wird, so daß seine Darstellung trotz ihres außerordentlichen Umfangs immer den Charakter eine ganz persönlichen Auseinandersetzung mit dem geschichtlichen Material behält, so entscheidet im Corpus eine Arbeitsgemeinschaft von Kunsthistorikern, Archivaren und naturwissenschaftlich analysierenden Maltechnikern, deren spezielle Untersuchungsergebnisse zusammengefügt werden.

Jedes der fünfzehn in dem Bande behandelten Bilder wird nach einem durchgehenden Schema besprochen: Classement (allgemeinste Zuweisung an einen Künstler oder seinen Umkreis und Bezeichnung des Gegenstands der Darstellung); Identification courante (Katalogtitel); Description matérielle (Maße, Beschaffenheit und Erhaltung der Malschichten, des Grundes und des Bildträgers sowie des Rahmens, Ergebnisse von Röntgenuntersuchungen); Description iconographique (Gegenstand, Inschriften, Farbbeschreibungen); Description historique (Geschichte des Bildes, seiner Ikonographie und seiner wissenschaftlichen Bearbeitung in Zuweisung und Datierung); Opinion (dieser stets sehr vorsichtig formulierte Abschnitt hält im wesentlichen nur fest, was als Ergebnis der vorausgegangenen Analysen im Sinne eines quellenmäßig gesicherten Urteils und auf Grund der maltechnischen Untersuchung als zweifelsfrei gelten kann). Stilkritische Zuweisungen, die in diesem Bande die Resultate der bisherigen Forschung weitgehend bestätigen, werden nur mit Zurückhaltung ausgesprochen. Datierungen sind, wenn sie nicht urkundlich oder durch geschichtliche Umstände zwingend nahe gelegt werden, allgemein gehalten; offene Fragen werden als solche gekennzeichnet. Bibliographie und Textes d'archives et sources littéraires mit Abdruck aller Quellen in extenso bilden den Abschluß.

In ähnlicher Weise will der Abbildungsteil, über die geläufigen Wiedergaben in Gesamtaufnahmen und Ausschnitten — darunter vier farbigen — hinausgehend, durch Großaufnahmen eine Handhabe zur Beurteilung der Malweise und des Erhaltungszustandes der Bilder geben. Beispielsweise sind von den dreißig Aufnahmen der Madonna des Kanonikus van der Paele Jan van Eycks elf originalgroß; hinzukommen vier Makrophotographien. Der Benutzer des Bandes wird dadurch besonders eindringlich auf das Original und im Vergleich solcher großer — nicht vergrößerter! — Einzelaufnahmen aus Werken verschiedener Meister auf das Einmalige der künstlerischen Handschrift in einer selbst für unser photographiegewöhntes Auge ungewohnten Weise hingewiesen. Bei einem solchen Verfahren werden allerdings auch Grenzen der Anwendung deutlich. Denn Großaufnahmen dieser Art sind so sehr Fragment und haben ihr eigenes Gesetz besonderer Bildwirkung, daß sie gerade durch die Intensität, mit der sie das Teilstück vergegenwärtigen, für die Vorstellung des Kunstwerks als künstlerische Einheit eine Gefahr bedeuten können. Diese wird hier dadurch umgangen, daß den Großausschnitten genügend andere gegenüberstehen, so daß das Ganze der Bildvorstellung nicht nur gewahrt bleibt, sondern darüber hinaus, soweit dies in farblosen Abbildungen überhaupt möglich sein kann, viel von dem naturhaften Reichtum und dem leuchtenden Glanz altniederländischer Bilder in der Vielfalt der Wiedergaben widerklingt.

Die vorliegende Lieferung behandelt die Bestände des Städtischen Museums von Brügge. Gleichartige Veröffentlichungen der altflämischen Bilder in Turin, London, Brüssel, Paris, Antwerpen, Amsterdam, Berlin und der übrigen Brügger Sammlungen sollen folgen. Man möchte hoffen, daß es den Herausgebern gelingen möge, ihren Plan so zu verwirklichen, wie er vorgesehen ist, um damit für die Erforschung der altniederländischen Malerei immer sicherere Grundlagen zu schaffen.

Heinz Roosen-Runge

H. GERSON. *Van Geertgen tot Frans Hals.* Teil 8 der Reihe „De Schoonheid van ons Land". Malerei Teil I. Contact Amsterdam. 72 S., 172 Abb. fl. 22.50.

Das Buch gibt eine bisher auch in der Wahl des historischen Ausschnitts nicht vorhandene gedrängte Zusammenfassung des Stoffes. Wenn der Text nicht Diskussion wissenschaftlicher Spezialprobleme sein will, sondern das eigentlich Holländische zu kennzeichnen sucht, so wird diese Kennzeichnung in den Abwandlungen der Stilgeschichte und bei der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit in knappen, auch auf die literarische Formulierung gestellten Bemerkungen gegeben. Der Anhang des Buches enthält kritisch abwägende Bemerkungen zur wichtigeren kunsthistorischen Literatur der letzten Jahre. Sie bilden die Grundlage für den Versuch, im Folgenden den gegenwärtigen Stand der Forschung zu umreißen, wobei der Rahmen der Buchbesprechung z. T. überschritten wurde. — Die Abbildungen bringen neben den Hauptwerken der wichtigeren Meister nach Möglichkeit auch weniger bekannte Stücke.

Die Betrachtung der holländischen Malerei bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts als einer Abfolge von Künstlerpersönlichkeiten verflicht der Verfasser mit Hinweisen auf die historisch-politischen und kunstgeographischen Verhältnisse. In der Frühzeit kann sich Holland politisch, wirtschaftlich und künstlerisch nicht mit den Südniederlanden messen. Immer wieder findet — bis zu Franz Hals — durch Zu- und Abwanderung ein Kräfteaustausch statt. Westliche Malerei bildet ebenso die Grundlage für die um 1430 entstandene Passion aus Roermond im Amsterdamer Reichsmuseum wie die Malerei Jan van Eycks für Ouwater. Die Durchforschung der Art der Beeinflussung, des Grades der Selbständigkeit einzelner Kunstzentren und Künstlerpersönlichkeiten ist seit den Beiträgen von G. J. Hoogewerff in seinem Werk „De Noord-Nederlandsche Schilderkunst“ (1936/47) weiter im Fluß.

Die Frage nach einer eigentlich holländ. Kunst des 14. Jahrhunderts verneint G. Utrecht ist später neben Köln Mittelpunkt *eines* Gebietes, das auch den niederrheinisch-westfälischen Raum umfaßt. Während Hoogewerff in der Annahme besonders von kölnischen Einflüssen auf Holland zu weit geht und umgekehrte Strömungen zu wenig berücksichtigt, findet K. G. Boon in seiner Kritik von H. (Oud Holland 58, 1941, S. 220 f), in welcher er seinerseits die südniederländischen Anregungen betont, die Zustimmung G.'s. Für die künstlerischen Beziehungen des Kölner Meisters des Bartholomäusaltares zu Utrecht finden sich neue Beobachtungen bei G. Ring, Oud Holland 1939 und Burl. Mag. 1950 — nicht 1905 —; K. G. Boon, Oud Holland 1940; zusammenfassend K. v. Rath bei Thieme-Becker Bd. 37, 1951.

Im Gegensatz zu Hoogewerff schließt sich G. den Forschern an, die in Haarlem seit Ouwater und Geertgen die älteste und bedeutendste holländische Malerschule des 15. Jahrhunderts sehen (vgl. W. Schöne, Jb. d. preuß. Kunstsammlg. 1942). Den Versuch von W. Valentiner (The Art Quaterly 6, 1943, 75), den Meister der Tiburtinischen Sibylle mit Ouwater zu identifizieren, lehnt G. ab. Hinsichtlich der Chronologie der Werke Geertgens gehen die Meinungen auseinander. Die bisherige allgemeine Annahme sah eine Abfolge der Bilder von den Tafeln in Wien zur Anbetung der Könige in der Prager Galerie, also im Sinne einer Entwicklung zu einer gewissen Verräumlichung hin. Im Gegensatz dazu deuten Öttinger (Jb. d. K. Slg. Wien 12, 1938, 66) und ihm folgend Schöne die Entwicklung in umgekehrter Reihenfolge als zu einem neuen unräumlichen Ausdrucksstil hinführend. G. warnt davor, bei einem Maler, der wahrscheinlich nur 28 Jahre alt wurde, das Entwicklungsmoment zu stark zu betonen. Als Beweis für die Kontinuität und Ausstrahlung des Haarlemer Zentrums weist G. — nach dem Vorgang von Boon und Schöne — auf Auswirkungen der Kunst Ouwaters auf D. Bouts sowie Geertgens auf G. David und Jan Mostaert hin. Abb. 12 bringt das von Friedländer (Maandblad van Beeldende Kunsten 25, 1949, 187) veröffentlichte Bild Geertgens einer Verherrlichung Mariä im New Yorker Kunsthandel.

An der Lokalisierung des Meisters des Amsterdamer Todes Mariä nach Amsterdam als des ältesten dort nachweisbaren Tafelmalers hält G. im Gegensatz zu Hoogewerff fest. Die Pietà der Familie Egmont, schon von A. Buchelius als Werk des C. Buys d. Ä., des in Alkmaar tätigen, auch mit dem Meister von Alkmaar identifizierten Lehrers von J. Scorel genannt, glaubt P. Wescher (Oud Holland 61, 1946, 82) in einer holländ. Privatsammlung wiedergefunden zu haben.

In der Chronologie der Werke des Leideners C. Engelbrechtsen folgt G. Friedländer und E. Pelinck (Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek 2, 1948/49, S. 40), wiederum im Gegensatz zu Hoogewerff. Den Kreuzigungsaltar, den späteren der beiden in Leiden befindlichen Altäre, setzt G. anders als Pelinck, der ihn 1511/12 datiert, in die 20er Jahre. Diese Datierung muß durch die Annahme Brüsseler und Antwerpener Einflüsse nicht bedingt sein. Letztere werden auch von Pelinck betont, der Engelbrechtsen aus der Werkstatt Colijn de Coters ableitet.

Verschiedene neuere Vorschläge suchen den nachweisbar in Antwerpen tätigen Jan Wellens de Cock, einen nach M. J. Friedländer in Beziehung zu Engelbrechtsen stehenden Meister holländischer Abstammung, mit einem der Söhne Engelbrechtsens in Verbindung zu bringen. G. schließt sich der Meinung Pelincks (s. o.) und W. R. Valentiners (Art Quaterly 13, 1950, 60) an, die sich für Corn. Cornelisz Kunst entschieden haben. Es fragt sich hier, ob die Verbindung einer Kreuztragung der Yale-University in New Haven mit einer auf Corn. Cornelisz bezogenen Stelle bei C. v. Mander (durch Pelinck) und die Anzweiflung des Monogramms eines Bildes mit Loth und seinen Töchtern in Detroit (durch Valentiner) die von Beets versuchte Kombination des J. W. de Cock mit dem ebenfalls bei v. Mander erwähnten Lucas Cornelisz durch eine haltbarere ersetzt. Der Vorschlag von Beets wurde übrigens von Friedländer (Miscellanea L. v. Puyvelde 1949) nicht angenommen. Bei Corn. Cornelisz würde es sich um das Werk eines Künstlers der jüngeren Generation handeln — im Gegensatz zu dem von Friedländer und Baldass (Jahrb. d. kunsth. Slg. Wien 1937) als mit Engelbrechtsen gleichaltrig angesehenen J. W. de Cock. Weitere Beiträge zur Beantwortung dieser Fragen wären auch für die Klärung der Beziehungen zwischen Leiden und den südniederländischen Kunstzentren wichtig.

Bosch wird von G. mit gewissen Vorbehalten in seine Betrachtung aufgenommen, während Hoogewerff den Brabanter Charakter von B.s Kunst betont und ihn deshalb aus seiner Arbeit ausschließt. Boschs Phantasie erscheint G. im Vergleich mit den Antoniusbildern des C. Cornelisz in ihrer Intensität unholländisch, holländisch dagegen (wie schon Baldass, Wien 1943) seine Schilderung der religiösen Stoffe, des Menschen und der Landschaft. Hier wird von G. auch auf die innere Verwandtschaft mit Geertgen hingewiesen.

Das Geburtsdatum Lucas van Leydens versucht E. Pelinck (Oud Holland 64, 1949, 193) auf 1489 hinaufzurücken. Die bisherige Annahme (1494) geht auf v. Mander zurück, nach dem L. 1508 mit 14 Jahren seinen ersten Kupferstich, den Mohammed,

gestochen hat. Nach Pelinck hat v. Mander die von ihm vermutlich benutzten Aussagen des Enkels von L. v. Leyden mißverstanden, indem er den Beginn von L.s stecherischer Tätigkeit in das Jahr 1508 verlegte. Der Vorschlag Pelincks, diese Arbeiten fünf Jahre früher anzusetzen, wird dadurch gestützt, daß v. Mander immerhin 1506 als frühestes Gemäldedatum angibt und daß auch eine Gruppe von Stichen stilistisch vor den Mohammedstich zu setzen ist.

Für die Zuschreibung der in Venedig entstandenen Porträtgruppe an J. v. Scorel spricht sich G. ebenso aus wie für die der Bickerporträts im Reichsmuseum Amsterdam und des Kasseler Familienbildes an M. v. Heemskerck. Mit Hoogewerff stimmt er nur hinsichtlich des letztgenannten Werkes überein.

Vom späteren 16. Jahrhundert ab folgt die Betrachtung G.s den einzelnen Spezialgattungen der Malerei: Historien- und Genrestück, Landschaft, Seestück und Porträt. Haarlem wird — vergleichbar seiner Stellung im 15. Jahrhundert — mit J. de Gheyn, W. Buytewech, E. v. d. Velde und schließlich Frans Hals zur Geburtsstätte der realistischen Kunst und der Genremalerei des 17. Jahrhunderts. (Die wichtigste neuere Literatur in den zusammenfassenden Schriften von W. Martin, De Hollandsche Schilderkunst in de 17de Eeuw. Frans Hals en zijn Tijd. 3. Aufl. 1942 und K. G. Boon, De schilders voor Rembrandt, 1942.)

Nicht nur für Seghers, sondern überhaupt für die Beurteilung der Landschaftsmalerei des frühen 17. Jahrhunderts bedeutsam sind die Beobachtungen, die J. G. van Gelder anläßlich der Ausstellung Berliner Bilder in Amsterdam anstellte (Oud Holland 1950, S. 216). Demnach wurden die gesamten oberen Hälften der beiden Ansichten von Rhenen (und der Landschaft bei Elten; London, Slg. Duits) vielleicht schon kurz nach S.s Tod von anderer Hand hinzugefügt, wahrscheinlich um den Bildern einen Rembrandtartigen Charakter zu geben. In dem nun wieder entdeckten ursprünglichen Zustand liegt die Horizontlinie oberhalb der Bildmitte und damit wesentlich höher als es bisher schien. Die Bilder werden nun übereinstimmend in die frühere Zeit S.s gesetzt, von Trautschold (Pantheon 1940, S. 81) bald nach 1630, von v. Gelder vor 1630, von Plietzsch, der die Beobachtungen v. Gelders bestätigt, um 1625. (Berliner Museen, Ber. aus den ehem. preuß. Kunstsammlungen I, 1951, S. 36 f).

Die Betrachtung des Seestückes lenkt die Aufmerksamkeit auf die 1545 entstandenen zehn großen Kartons des Jan Vermeyen für Wandteppiche im Wiener Museum. Sie zeigen Begebenheiten aus dem Tunisfeldzug Karls V. von 1535, den Vermeyen mitmachte, und gehen auf beglaubigte, auf der Reise entstandene Skizzen oder kleine Bilder zurück. (Abb. zugehöriger Wandteppiche in Cahiers d'Art 1940, S. 5 f.) Auch H. C. Vroom, der erste Spezialist für Seestücke, fertigte gegen Ende des Jahrhunderts Entwürfe für Wandteppiche mit hohem Betrachterstandpunkt (letztere ehem. in Middelburg, im Krieg zugrunde gegangen). Nicht sein Schüler C. Cl. v. Wieringen, sondern erst J. Porcellis bringt eine Erneuerung der Gattung im Sinne der allgemeinen Entwicklung der Landschaftsmalerei.

Für die Darstellung des Stillebens, seiner Vor- und Sonderformen sind die Bücher von N. R. A. Vroom, De Schilders van het Monochrome Banketje, 1945 und Ingvar Bergström, Hollandskt Stillebenmaleri 1947 (Besprechung von W. J. Müller, Kunstchronik II, 1949, S. 106 f) maßgeblich. Die Ehrfurcht vor allem, was unser Leben bereichert, wird — hier im Kleinen als Anliegen des Stillebens — als seit Geertgen spezifisch holländischer Zug gesehen.

Der Porträtist A. Mor ist so international, daß man kaum an seine Lehrzeit bei Scorel in Utrecht glaubt. Er ist ein Beispiel dafür, daß das italienische Vorbild einen Holländer zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte reifen läßt. Gerade für den Utrechter ist im übrigen — im Gegensatz zu den Amsterdamern — die Bereitschaft zu Reisen und Anregungen in der Fremde charakteristisch. (Vgl. Utrecht in der Frühzeit, Scorel, die Caravaggisten).

Den Abschluß des Bandes, dem ein zweiter über Rembrandt, Vermeer und ihre Zeitgenossen folgen soll, bildet Frans Hals. Die Haarlemer F. H.-Ausstellung von 1937 hat scharfe Kritik an vielen bisherigen Zuschreibungen, insbesondere von Genreszenen und Bildern von Kindern und Fischerjungen, hervorgerufen. Auf das Buch des Restaurators M. M. van Dantzig (1937) folgte das des Amerikaners N. S. Trivas (Phaidonverlag, 2. Aufl. 1949). Dieser, in der Tendenz v. Dantzig verpflichtet, bringt eine Reihe von Korrekturen der bisherigen Datierungen (mit der Tendenz zur Frühdatierung). Im Katalogteil führt er nur 109 Nummern auf, ein Drittel dessen, was bisher gewöhnlich F. H. zugeschrieben wurde. Eine Gruppe von Bildern bringt Tr. als zweifelhafte Arbeiten und stellt über Schule, Nachfolger (u. a. die Söhne des F. H.) und Nachahmer, die schon zu H.s Lebzeiten einsetzen, eine größere Veröffentlichung in Aussicht. G. übernimmt die Datierung des Berliner Bildes (Abb. 164) und anerkennt auch die Berechtigung der Anlegung schärferer kritischer Maßstäbe, nicht aber — wie die in Abb. 119/20 und 166 gebrachten Bilder zeigen — die Tendenz, eine ganze Gruppe von Bildern fast vollständig aus dem Hals'schen Werke zu streichen. Die weitere wissenschaftliche Diskussion läßt hier noch die Klärung mancher Probleme erhoffen, möglicherweise auch für das Gemälde mit dem Gastmahl im Freien (ehemals Berlin, im Kriege zerstört. Katalog 1931, Nr. 1691 „W. Buytewech?", auf Grund einer Bestimmung von W. Poensgen). G. schließt sich den Stimmen an (Bode, F. Würtenberger, v. Regteren-Altena, Bauch), die das Bild für ein Werk von Hals aus der Zeit vor 1616 halten, aus der wir sonst keine Werke besitzen. Sieht man mit G. in dem Berliner Bild der Amme mit dem Kind (Abb. 164) ein Werk um 1616, so würde die Entwicklung des F. H. mit einer strengeren Malweise beginnen, während das spätmanieristisch-lockere Berliner Gastmahl als eine ganz andersartige Vorstufe mit dem späteren Werk doch noch sicherer verbunden werden müßte.

G. schließt mit einem Ausblick auf das spätere Schaffen des F. H., das die stilistische Wende um 1630, welche die Grenze dieses Bandes bildet, bereits überschreitet.

Wolfgang Wegner

PERSONALIA

KARLSRUHE, BADISCHES LANDESMUSEUM

Der seitherige Leiter des Museums, Dr. Arthur v. Schneider, ist nach Erreichung der Altersgrenze am 1. November v. Js. in den Ruhestand getreten. Direktor des Museums wurde der bisherige Leiter des Landesgewerbemuseums in Stuttgart, Dr. Rudolf Schnellbach.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

(vgl. auch Mai-Heft 1952, S. 128 — Besprechung vorbehalten)

Friedrich Winkler: *Dürers Illustrationen zum Narrenschiff.* 8° 120 S., 15 Abb., 88 Tf. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951, DM 25.—.

Sandro Botticelli, Die Geburt Christi. Mit einer Einführung von Lionello Venturi. 4° 16 S., 7 Tf. Aegis-Verlag, Ulm 1951, DM 4,80.

Peter Paul Rubens, Die Amazonenschlacht. Mit einer Einführung von Leo van Puyvelde. 4° 16 S., 7 Tf. Aegis-Verlag, Ulm 1951, DM 4,80.

Oskar Schlemmer, Herausgegeben von Hans Hildebrandt. 8° 152 S., 88 Abb. Prestel-Verlag, München 1952, DM 30.—.

Rogier van der Weyden, Pietà. Mit einer Einführung von W. Vogelsang. 4° 16 S., 7 Tf. Aegis-Verlag, Ulm 1951, DM 4,80.

Bibliography of the History of British Art, Vol. V. 2 parts. Herausgegeben vom Courtauld Institute of Art, University of London. 8° 486 S. Cambridge University Press 1951, 35 s.

Panorama dell'Arte Italiana 1951. Herausgegeben von Marco Valsecchi und Umbro Apollonio. 8° 502 S. mit zahlr. Abb. Editori Lattes Turin 1952.

Altorientalische Teppiche. Mit einer Einführung von Siegfried Troll. 4° 16 S., 46 Tf. Verlag des Österr. Museums für Angewandte Kunst, Wien 1951.

Venezianer Gläser. Mit einer Einführung von Ignaz Schlosser. 4° 12 S., 48 Tf. Verlag des Österr. Museums für Angewandte Kunst, Wien 1951.

Velhagen und Klasings Monatshefte, Heft 1, 1952. Velhagen & Klasing, Bielefeld - Berlin - Darmstadt.

Margarete Baur-Heinhold: *Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* 166 S., 148 Abb. Callwey, München, 1952. 4°, DM 25.—.

Elizabeth du Gué Trapier: *Ribera.* 306 S., 177 Abb. Hispanic Society of America, New York 1952. 8°, $ 9.—.

H. W. Janson: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance.* Studies of the Warburg Institute, Bd. 20. 348 S., 56 Tf., 30 Text-Abb. Warburg Institute, London 1952. 8⁰, £ 3.30.

Walter Hugelshofer: *Ferdinand Hodler.* 90 S., 18 Farb-Tf., 112 Tf., 54 Text-Abb. Rascher, Zürich 1952. 4⁰.

Oskar Kokoschka. *Gestalten und Landschaften.* Mappe mit 6 Farb-Tf. 7 S. Text von Paul Westheim. Rascher, Zürich 1952. 4⁰.

Paesaggi Inattesi nella Pittura del Rinascimento. Herausgg. von Hanna Kiel und Dario Neri. Vorwort von Bernard Berenson. 8 Farb-Tf., 219 S. m. meist ganzseitigen Tf. Electa, Florenz 1952. 4⁰.

Darmstädter Gespräch 1951: „Mensch und Raum". Hrsgg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1951 von Otto Bartning. 224 S. m. Abb. Neue Darmstädter Verlagsanstalt Darmstadt 1952.

Der Band gibt die Verhandlungen im Wortlaut wieder und enthält u. a. erläuternde Uebersichten über die Ausstellungen ,,Baukunst 1901 — 1951" und ,,Meisterbauten Darmstadt 1951" sowie Vorträge der Architekten O. E. Schweizer, Karlsruhe, R. Schwarz, Frankfurt/M., H. Schwippert, Düsseldorf, P. Bonatz Istanbul, H. Scharoun, Berlin, F. Schuster, Wien, E. Eiermann, Karlsruhe, ferner von M. Heidegger, Freiburg/Br. (,,Bauen, Wohnen, Denken") und J. Ortega y Gasset, Madrid (,,Der Mythus des Menschen hinter der Technik").

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Recklinghausen

Geer van Velde, Morice Lipsi, Ismael de la Serma. Drei Künstler aus Paris. Städtische Kunsthalle Recklinghausen. 13. 3. bis 9. 4. 1952. 4 Bl. m. Abb.

Schwerin

Mecklenburgisches Landesmuseum. Rembrandt-Radierungen. Januar / Februar 1952. 7 Bl., 4 Tf.

Speyer

Otto Dill. 10. 5. bis 8. 6. 1952. Historisches Museum der Pfalz, Speyer. 4 Bl. m. Abb., 6 Tf.

Wiesbaden

Ein Jahrtausend deutscher Kunst. Landesmuseum Wiesbaden, Sommer 1952. 60 S., 26 Tf.

Weimar

Albert Schäfer-Ast. Gedächtnis-Ausstellung. 5. 4. 1952. Weimar. 71 S. m. Abb.

Wolfsburg

Franz Marc-Ausstellung. 11. bis 18. 5. 1952. Goetheschule, Wolfsburg. Veranstaltet vom Volkswagenwerk. 8 Bl. m. Abb.

Zwickau/Sa.

Rudolf Nehmer-Ausstellung. Gemälde, Holzschnitte, Zeichnungen. 6. 4. bis 4. 5. 1952. Städtisches Museum. 1 Faltblatt.

AUSSTELLUNGSKALENDER

BAMBERG Pavillon des Rosengartens der Neuen Residenz. Ab 29. 6. 1952: Kleinplastiken des Rokoko-Bildhauers Ferdinand Dietz und seines Kreises.

BERLIN Kunstamt Charlottenburg. 14. 6.—6. 7. 1952: Theo von Brockhusen (1882 bis 1919).

Galerie Springer. 1.—31. 7. 1952: Oelbilder und Zeichnungen von Jean Leppien (Paris).

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. 20. 7. bis 17. 8. 1952 Robert Sterl (1867—1932) — Gemälde, Handzeichnungen, Lithographien.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Ab 29. 6. 1952: Imago Mundi (Das Bild der Welt im 16. Jahrhundert).

Galerie Otto Ralfs. 4. 6.—6. 7. 1952: Fritz Winter (Diessen am Ammersee) — Oelbilder, Tempera, Aquarelle, Zeichnungen.

BREMEN Kunsthalle. 6. 7.—17. 8. 1952: Eduard Bargheer — Gemälde und Handzeichnungen.

SCHLOSS CAPPENBERG Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund. 12. 7. bis 12. 10. 1952: Meisterwerke niederländischer Malerei aus der Alten Pinakothek München.

VESTE COBURG Kunstsammlungen. 1. 7. bis Mitte September 1952: Deutsche Kultur um die Mittelalterwende an ausgewählter Graphik und Kleinkunst zwischen 1440 und 1540.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. 5. 7. bis Anfang August 1952: Frans Masereel.

DRESDEN Neue Porzellangalerie im Zwinger. 1. 7. 1952: Eröffnung.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. 4. 6.—6. 7. 1952: Drei Künstler aus Paris: Morice Lipsi, Ismael de la Serna, Geer van Velde (Malerei und Plastik).

ESSEN Museum Folkwang. Juli bis September 1952: Der Münsterschatz, Kirchliche Goldschmiedewerke des 10.—16. Jahrhunderts.

FLENSBURG Städt. Museum. Juli 1952: Käthe Kollwitz.

FRANKFURT a. M. Kunstverein. 8. 6. bis 6. 7. 1952: Deutsche Bildhauer der Gegenwart I — Hans Bernt Gebhardt, Hermann Geibel, Ludwig Gies, Bernhard Heiliger, Hans Mettel, Edwin Scharff, Hans Wimmer.

FREIBURG i. Br. Kunstverein. 15. 6. bis 20. 7. 1952: Gemälde und Graphik von Max Beckmann (aus der Sammlung Günther Franke in München).

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 22. 6.—27. 7. 1952: René Sintenis (Berlin) — Plastiken und Zeichnungen; Joseph Hegenbarth (Dresden) — Zeichnungen.

HAMBURG Kunsthalle. Juli 1952: Hamburge Romantiker (Oldach, Janssen, Milde).

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 28. 6.—14. 7. 1952: Afrikanische Kunst (Ausstellung des Frobenius-Instituts, veranstaltet vom Amerika-Haus).

Kunstverein. Juli bis August 1952: Rudolf Kügler; Dietmar Lemke.

Galerie Rudolf Hoffmann. Ab 18. 6. 1952: Alexander Calder: mobiles — stabiles.

HAMELN Kunstkreis. 24. 6.—13. 7. 1952: Handzeichnungen von Alfred Kubin.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Ab 1. 7. 1952: Der christliche Inhalt in der neuen Kunst.

HEIDELBERG Kunstverein. 22. 6.—27. 7. 1952: Sommerausstellung Heidelberger Künstler.

KAISERSLAUTERN Pfälzische Landesgewerbeanstalt. 15. 6.—21. 7. 1952: Pablo Picasso — Originalgraphik aus allen Schaffensperioden. 26. 7.—25. 8. 1952: Erich Heckel — Gemälde, Aquarelle, Graphik.

KASSEL Landesmuseum und Städt. Kunstsammlungen. Ab Juni 1952: Gedächtnisausstellung Karl Leyhausen. 8. 6.—10. 8. 1952: Ein Jahrhundert romantischer Malerei.

KÖLN Walraff-Richartz-Museum (Kupferstichkabinett). 21. 6.—10. 10. 1952: Das Kupferstichkabinett (Meisterwerke europäischer Druckgraphik).

Staatenhaus (Deutzer Messegelände). 7. 6. bis 7. 8. 1952: Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart (veranstaltet vom Deutschen Künstlerbund 1950).

Kunstverein. 14. 6.—12. 7. 1952: Heinrich Davringhausen, Cagnes sur mer (Gouachen); H. A. P. Grieshaber — Farbige Holzschnitte; Wilhelm Inkamp — Oelbilder; Fritz Fleer — Neue Bronzen. — 16. 7.—13. 8. 1952: Gedächtnisausstellung Heinrich Hoerle, F. W. Seiwert.

Galerie Der Spiegel. Ab 5. 6. 1952: Peter Herkenrath.

Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde. Juli 1952: Exotische Plastik aus der Sammlung Clausmeyer (Düsseldorf); Originalzeichnungen des Malers Carl Bodmer von der Nordamerikareise des Prinzen Maximilian zu Wied-Neuwied (1832—1834).

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. 29. 6.—27. 7. 1952: Kollektivausstellung Alexander Camaro (Berlin).

Studio. Bis 29. 6. 1952: Fritz Huhnen (Krefeld).

LINDAU Städt. Konzertsaal. Bis 30. 6. 1952: Gegenständliche Kunst unserer Zeit (mit Leihgaben des Franklin-Instituts).

Stadtmuseum. 30. 6.—1. 9. 1952: Das schöne Frauenbildnis (mit Leihgaben der Bayer. Staatsgemäldesammlungen, des Bayer. Nationalmuseums und der Städt. Galerie München).

LUDWIGSHAFEN Kunstverein. 15. 6. bis 13. 7. 1952: Werke Mannheimer und vorderpfälzischer Künstler — Gemälde und Graphik.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 21. 6. bis 13. 7. 1952: Hans Meyboden — Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.

MÜNCHEN Galerie Arcisstr. 10. 7. bis 25. 7. 1952: Erste Leihbildausstellung der Gesellschaft „Freunde der Jungen Kunst" e. V.

Kunsthandlung Gauß. Juli 1952: Meisterwerke moderner französischer Graphik.

MÜNSTER i. W. Landesmuseum. 20. 6. bis 30. 9. 1952: Westfälische Malerei der Spätgotik (1440—1490).

NEUSS Clemens-Sels-Museum. 29. 6. bis 3. 8. 1952: Arbeiten des Bildhauers Karl Damian und des Malers Rudolf Konsten.

NÜRNBERG Germanisches Nationalmuseum. 15. 7.—15. 10. 1952: „Aufgang der Neuzeit" (Jubiläumsausstellung anläßlich des 100-jährigen Bestehens).

STUTTGART Württ. Kunstverein. Ab 6. 6. 1952: Werner Scholz — Oelgemälde und Pastelle.

Galerie Lutz & Meyer. 20. 6.—8. 7. 1952: Graphik von Picasso, Miró, Chagall.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. 15. 6.—8. 7. 1952: Kollektivausstellung Alfred Kubin anläßlich seines 75. Geburtstages.

Studio für Neue Kunst. 15. 6. bis 8. 7. 1952: Werner Kreuzhage (Duisburg) — Aquarelle und Zeichnungen.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

---

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt des Niedersächsischen Landeskonservators, Hannover, Rudolf-von-Bennigsenstraße 1, erbeten.

Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg, 75 %). — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf Nürnberg 2 54 75. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei, G. m. b. H., Nürnberg.